

Dobiáš, Dalibor; Wagner, Maike

Od divadelní veřejnosti k praxi demokracie : rozhovor s Meike Wagner

Bohemica litteraria. 2024, vol. 27, iss. 2, pp. 117-126

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BL2024-2-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.81218>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 22. 01. 2025

Version: 20250114

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Od divadelní veřejnosti k praxi demokracie

Rozhovor s Meike Wagner

Koncept „veřejnosti“ proslavil v humanitních vědách Jürgen Habermas a dodnes se vůči tomuto pojetí běžně vymezují i práce, které jsou k Habermasovi jinak kritické. Habermas nicméně věnoval jen poměrně malou pozornost divadelní veřejnosti, přestože byla pro společenské procesy na přelomu 18. a 19. století nesmírně důležitá. Proč tomu tak podle vás bylo?

Habermas divadlo do své *Strukturální proměny veřejnosti* sice zahrnul, ale ne jako komunikační praxi. Komunikační praxí, kterou se zabýval, je rozhovor o divadle. Habermasova představa byla, že měšťané vycházejí z divadla a scházejí se pak v diskusních kroužcích, v kavárnách, anebo čtou kritické recenze, a že z této a podobné komunikace vzniká měšťanská veřejnost.

Myslím si, že Habermas měl o divadle 18. a 19. století konvenční představu. Podle té osvícenské vzdělávací divadlo (*Bildungstheater*) od Lessinga rostlo z literarizace, ze vzniku měšťanského dramatu. Na jedné straně stálo na knižním trhu, který oslovoval širokou čtenářskou obec, na straně druhé nabízelo na jevišti alternativu vůči tradičním, kvalitativně silně rozkolísaným formám, jako bylo například jarmareční divadlo putovních společností. Představa, že se měšťanské divadlo rodí v důsledku vzniku měšťanského dramatu, je pevně zakotvena, a proto mohlo Habermase sotva zajímat studium divadelní komunikace samé.

Moje pozice je jiná, protože vycházím především z divadla jako praxe. Jsem zcela přesvědčena, že divadlo jako měšťanská praxe vzniklo aktivitou, při níž hrály divadelní texty a jejich rozšíření prostřednictvím tištěných médií na knižním trhu samozřejmě důležitou roli, zároveň ovšem tyto texty nefungovaly samy od sebe, a stejně zásadní je, že celou praxi začali utvářet měšťané jako svoji vlastní mediální formu.

Co v tomto kontextu představuje ochotnické divadlo, o němž jste mluvila na konferenci o měšťanském publiku a jeho zájmu o umění?

Myslím si, že tehdejší amatéři si vytvořili vlastní prostor, ve kterém provozovali měšťanské divadlo jako experimentální praxi. Dělali vše. Stáli na jevišti, psali texty jako epilygy nebo prology, někdy dokonce přepracovávali hry pro své vlastní účely. Obsluhovali celou divadelní mašinerii, zákulisí, režii, starali se o pořádek v divadle, a samozřejmě byli také svým vlastním publikem, které se v jistém směru chovalo jinak. Když jsou na jevišti vaši přátelé a rodina, máte k představení úplně jiný vztah.

A to je něco, co se v amatérském divadle v této době projevilo velmi silně. Co to vlastně znamená, když jsme v publiku, a jak se vhodně chovat? Utvářely se nové role a vše nahrávalo tomu, že se nové měšťanské divadlo stávalo mainstreamem a profilovalo se. A já je opravdu vnímám jako nové médium.

Co vás vlastně k tématu divadlo a veřejnost v pozdním 18. a první polovině 19. století přivedlo? Z čeho vycházel váš zájem? Hrály v něm roli některé starší teatrologické práce, které se zabývaly divadelní veřejností?

Východiskem pro moji práci, kterou shrnula například kniha *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz (Divadlo a veřejnost v předbřeznové době, 2013)*, byl fenomén revoluce v Německu v roce 1848, kdy divadlo náhle vystoupilo v roli politického aktéra. Divadlo poskytuje prostor pro setkávání. Tehdy bylo zakázáno shromažďovat se na ulici, ale v divadelní budově mohly být a bývaly přítomny třeba dva tisíce lidí.

Tehdy se také děly nepředstavitelné věci. Například ve Vídni převzali Divadlo na Vídeňce studenti, jedna z tehdejších hybných sil revoluce, prohlásili ho za své nové divadlo a vedení divadla to tolerovalo. Ve stejné době byla na repertoár zařazena i Maltitzova hra *Starý student*, v níž jsou scény ze studentského života a studentské písně, a publikum najednou vstoupilo do hry. Zpívali. To bylo velmi důležité. Zpívalo se večer co večer, bylo kde se scházet, ale také se tak posilovala morálka, udržovala se aktivita, která je nezbytná pro revoluci.

Tato proměna funkce divadla mě zaujala. Vrátila jsem se v čase, protože jsem si uvědomila, že revolucí v roce 1848 jen vyvrcholil proces, který započal mnohem dříve.

V závěru 18. a na začátku 19. století?

Samozřejmě hodně souvisel s rozvojem médií, který začal po roce 1800 a intenzivně pokračoval v době napoleonských válek. Tištěná média převzala politickou funkci jak pro Napoleona, který je využíval k politické propagandě, tak pro pruskou stranu, na které přinášela nacionalistický diskurs.

Ten přešel do divadla, a to i personálně. Mnoho novinářů psalo divadelní hry a zároveň pracovali jako dramaturgové. Toto personální propojení napříč médii vedlo k vědomí, že stejně aktuální jako tištěná média dokáže být také divadlo. To dříve nebylo. Jednak nebylo divadlo jako něco aktuálního vnímáno, a jednak to bylo i úředně zakázáno. V různých cenzurních předpisech se výslovně uvádí, že se na divadle nesmí odkazovat na novější a současnou historii. Vždy to bylo zdůvodňováno tak, že divadlo je živé médium a je nebezpečné v něm dmýchat oheň.

Ten ovšem přece vzplanul nejpozději v roce 1830...

Je velká legenda, že *Němá z Portici* Daniela Aubera zažehla v Bruselu belgickou revoluci. Lidé se z divadla přesunuli do města, obsadili radnici a bojovali proti Nizozemcům. Je jasné, že to tak docela nebylo, že tu byli přítomni agitátoři a další. V každém případě tato cílená politická akce dobře zafungovala a vytvořila tento legendární obraz divadla také pro úřady.

To byl tedy můj vstup do tématu. Co vlastně znamená, když se divadlo stane „chrámem a tribunálem“, jak se o něm před rokem 1848 často psalo? Na jedné straně kultovní oslavou krásy a na straně druhé politickým tribunálem? Co to znamená pro společnost, která si toto veřejné médium vytvořila?

Ve svém výzkumu divadelní veřejnosti na konci 18. a v 19. století jste se zaměřila na Berlín, Mnichov a Vídeň, kde bylo divadlo v úzkém kontaktu a střetu s politikou a zároveň se snažilo ovlivnit širší společnost. Jak se podle vás tato města z hlediska tehdejšího divadelního publika lišila?

Tato tři města jsem si vybrala pro jejich souměřitelnost: Berlín, Mnichov i Vídeň byla rezidenční města, ve kterých sídlil dvůr. A zároveň to byla studentská města s univerzitou, se studenty, kteří byli a dodnes často jsou politicky obzvlášť vznětliví. Všechna tři města se v tomto období kulturně značně rozvinula a v průběhu toho se velmi silně rozvinula i jejich divadelní scéna.

Rozdíly spočívají v tom, že Vídeň měla jako město kultury evidentní náskok. O Paříži samozřejmě ani mluvit nebudu; ta byla pro všechny nedosažitelným ideálem. Vídeň se ukázala jako metropole kultury už při Vídeňském kongresu v letech 1814–1815. Poté, co panovníci a delegáti skončili jednání, chodili na plesy, do divadla a do opery, užívali si velmi bohaté kulturní nabídky a máme mnoho zpráv o tom, jak je kulturní – a divadelní – rozmanitost města okouzila.

Již v 18. století ve Vídni konkurovala císařské divadelní scéně ve vnitřním městě soukromá divadla na předměstích. To vedlo i některé z těchto panovníků k tomu, že chtěli po návratu z Kongresu založit podobná sekundární divadla pro lehčí hry či operu. V Mnichově vzniklo Isartortheater a v Berlíně Königsstädtisches Theater. Obě byla založena jako velká divadla s více než tisícem míst a nabízela alternativu a rozmanitost.

Všechna tři města měla také rozvinutou mediální kulturu, tisk a divadelní kritiku. Ve Vídni vycházelo několik divadelních časopisů s nadregionální působností, v Mnichově *Der Bazar für Literatur, Theater und Geselligkeit* a podobné menší listy, které se zabývaly regionálním divadlem, a v Berlíně se otevřela neuvěřitelná scéna periodik, která s divadlem silně interagovala.

Tyto interakce se zdají být velmi důležité. Vy jste se zabývala i otázkou mediality divadla, což v teatrologii nebylo vždy zvykem. Jak se tato média v průběhu času prolínala z hlediska veřejnosti? Ve Vídni byly vztah a konkurence mezi médii patrné přinejmenším od dob Sonnenfelse a jeho kritik v 18. století...

Tento vztah v průběhu času jen sílil. Divadelní kritik se stal důležitou, subjektivní postavou, už to nebyl učenec, který musel hovořit vyváženě, ale žurnalista, který si stojí za určitými činy a názory a který si také dovolí divadlo velmi ostře kritizovat. Zabývala jsem se tím hlavně v berlínské kapitole „Aréna veřejnosti“, která pojednává o jednáních, kde byla náhle využita různá média. V divadle se zesměšňovaly postavy žurnalistů, aby se divadelníci pomstili Moritzi Saphirovi, a on na to reagoval pamfletem. Tehdy se odehrávaly velmi zajímavé bitvy.

Vrátím-li se ještě k těmto třem městům, myslím, že rozdíl spočívá v časovém období, kdy k těmto proměnám došlo. Ve Vídni to bylo, jak jste zmínil, velmi brzy. V Berlíně proběhly počátkem 20. let 19. století. A v Mnichově k nim došlo ještě o něco později, na konci 30. a ve 40. letech 19. století. Ale nakonec to vždy bylo období dvaceti až třiceti let a všude se prosadila moderní divadelní kritika, jak ji vlastně známe dodnes. Když dnes čteme v novinách divadelní recenzi, chceme číst názor, není nic nudnějšího než podrobná analýza hry. Chce-

me stručný výklad a pak hodnocení, abychom sami posoudili, zda je daný kus zajímavý, nebo ne.

V Německu se od té doby opakovaně objevují veřejné skandály, kritici napadají umělce a naopak. Myslím, že pro naše demokratické chápání médií jsou zcela normální. K jednomu hlasu se přidá druhý, pak třetí, čímž vzniká rovnováha. A nakonec vzniká i určitá polyfonie, která je zajímavá a také věc vyrovnává. Tehdy to bylo nové, neobvyklé a lidé s tím ne vždy uměli správně zacházet. I to vedlo k tomu, že úřady zpočátku přistupovaly k radikálním řešením.

Taková radikální řešení však často měla jiné důsledky, než si úřady – ale i někteří konzervativnější kritici – mysleli...

Tehdy si neuvědomovali – nebyli ještě dostatečně mediálně zdatní –, že každá forma represe otevírá další cesty, vede ke změně mediální formy či aktérů, hlasů a v konečném důsledku jen vzbuzuje zájem a pozornost. Ještě nepochopili, že nejlepší způsob, jak se s mediálním skandálem vypořádat, je tolerantně mlčet a čekat, až všechno utichne.

Budeme-li tuto tradici sledovat, v České republice zapůsobilo skandálně třeba před několika lety představení na festivalu Divadelní svět Brno, kde Ježíš na jevišti znásilnil muslimku. Pražský kardinál tehdy podal žalobu, a takzvaní „slušní občané“ se vydali dokonce protestovat na jeviště, což však vyvolalo další reakce. Co dělá z podobných divadelních skandálů událost, která má často větší váhu než jiné umělecké skandály?

Nemůžeme obejít fakt, že divadlo poskytuje fyzický zážitek. Jde o něco tak bytostně lidského, že člověka zasáhne. Když jsme opravdu fyzicky přítomni a něco přímo prožíváme – nejen vizuálně nebo sluchově, ale vnímáme i energie, pachy atd. –, radikálně se stimuluje náš dinosaurí mozek. Je to něco, co nás okamžitě stresuje, nebo nám dělá bezprostředně dobře, a v každém ohledu to má velmi přímý, smyslový účinek.

Je to také něco, co mě na divadle nepřestává fascinovat. Od devadesátých let jsme zažili neuvěřitelné množství intermediálních experimentů. Na jevišti se objevilo dosud nepředstavitelné množství obrazovek, kamer a dalších prostředků, jak ovlivnit diváky. Ale stále chceme mít tento fyzický zážitek. Velmi dobře to bylo vidět během pandemie, kdy byla v Německu divadla uzavřena. Ztráta této formy byla velmi radikálním zážitkem, který nedokázaly překonat ani tehdejší velkolepé nabídky divadel on-line.

Jestliže se ohlédneme zpátky do pozdního 18. a 19. století, byl ve střední Evropě výrazný rozdíl mezi rezidenčními městy a menšími městy, jejichž časopisy také často referovaly a diskutovaly o divadle v těchto metropolích? Brno nebo Praha by mohly být příkladem.

Myslím, že důležitá byla nejen moderní tištěná média, ale také lidé, kteří byli schopni pojmut mnohem víc věcí a diskutovat o nich. Tehdy došlo i k velkému rozvoji mobility. Také to zapůsobilo na lidi, kteří se mohli usadit nejen ve svém maloměstském kosmu, ale také vyrazit alespoň do sousedního města a zažít, co se děje tam, co tam hraje divadelní soubor, který k nim nepřijel. Nelze zapomenout ani na to, jaký multiplikační moment přinesly například putovní výstavy. To všechno byly důležité změny, které vlastně vedly k tomu, co můžeme označit za globální pojetí měšťanských hodnot.

Podobný účinek měly také veletrhy. Ať už to byl knižní nebo průmyslový veletrh..., vždy byly spojeny s kulturními akcemi. Na místě byl dostatek diváků, a tedy i divadelní společnosti, které mohly vydělat. Získat licenci v Lipsku během knižního veletrhu bylo velmi atraktivní a putovní společnosti o ni bojovaly. Představení pak měla vliv na lidi, kteří se vraceli do svých menších měst. Tyto zkušenosti nelze podcenit.

Divadla jsou v cestopisech velkým tématem. Něco, co by měl návštěvník ve městě navštívit a zhodnotit... To muselo mít naopak vliv na stálé i ochotnické divadlo v těchto městech a jejich vůli k inovacím?

Amatéři často sehráli při institucionalizaci divadla ve městech, kde nebyla rozvinutá divadelní kultura, důležitou roli. Příkladem můžou být Brémy, které byly sice vždy velkým centrem obchodu, ale v 18. století zprvu větší divadelní kulturu neměly. Pouze tudy projížděly určité putovní společnosti, zůstaly několik let, a pak musely dále, protože si pokaždé musely prodloužit licenci. V 90. letech 17. století však spoluzaložil v Brémách ochotnické divadlo Adolph Knigge, protože se znal s člověkem, který měl ve městě licence na starosti a který se dokonce i se svou rodinou aktivně zapojil do divadelní činnosti, což pak také brzy vedlo k založení první stálé scény v Brémách.

Podobným případem je amatérské divadlo Augusta von Kotzebue v Revalu, dnešním Tallinu, v Estonsku. Kotzebue je v estonské divadelní historii považován za nestora profesionálního divadla, ačkoli začínal v divadle amatérském. Významně se podílel také na založení městského divadla v Revalu jako profesí-

onálního divadla. Do konce 70. a 80. let 18. století se datuje prehistorie amatérského divadla, které připravovalo půdu pro jeho profesionalizaci. Existuje celá řada zpráv, že taková amatérská divadla probouzela chuť k divadlu. Ukazovala možnosti divadla, to, že pravidelným hraním divadla nevznikne morální problém. O divadle totiž panovalo mnoho předsudků.

August von Kotzebue byl dlouho považován spíše za druhořadého autora. Již nějakou dobu je však o něj, stejně jako o některé další současníky, například Augusta Wilhelma Ifflanda, velký zájem. Co vedlo k této změně v recepci? Čím jsou dnes tak významní?

Už samo množství jeho představení z něj činí faktor, který nelze v 19. století ignorovat. Německé Národní divadlo v Mannheimu je považováno za Schillerovu scénu. Když se však podíváte na statistiky, jak často byly hry uváděny, zjistíte, že zatímco Schiller byl za sezonu inscenován pětkrát, Kotzebue třeba sto šedesátkrát. Takový je zhruba jejich poměr. A budete muset uvažovat, proč tomu tak bylo.

Myslím, že i tady je důležité odhlédnout od obecně definovaných literárních kritérií a podívat se na kvalitu divadelní. Tu má Kotzebue opravdu nepřehlédnutelnou. Jeho jazyk je jako Hollywood screwballové komedie. Tak fungují Kotzebuovy dialogy. Jsou ostré, dobře načasované, vytvářejí napětí. Nesmíme také opomenout, že přinášel vždy něco nového. Byl to seriálový autor. Nešlo vždy o jeho původní tvorbu, ale i o adaptace nebo překlady, každé divadlo mělo nicméně v sezoně nové Kotzebuovy texty. To něco nového bylo vždycky vzrušující.

Co mě na Kotzebuovi ovšem zajímá nejvíc, je společensko-politický rozměr. Když se podíváte na jeho texty, máte sice pocit, že se v mnohých z nich opakuje, že jde vždy o milostné intriky, rodinné příběhy a podobně, ale v těchto textech je pokaždé velmi fundovaný, osvícenský základ. A já svým studentům říkám, aby se na Kotzebuovy hry neřídili jako na jednotliviny, ale i jako na seriálový diskurs o osvícenství. Všimněte si třeba toho, jak se v jeho hrách stále znovu objevují silné ženské postavy a jak za pomoci intrik maří otcovské projekty svatby a hledají si vlastní milostné partnery...

Tedy to nejsou typické ženy období biedermeieru?

Ne. Kotzebue psal hry, v nichž si i ženy vynucují manželské smlouvy dle svých podmínek. Například v *Papouškovi* vystupuje vdova, která prohlašuje, že se už nikdy neprovdá. Když se pak přece nápadník najde, uzavřou manželskou

smlouvu, ale za jejích podmínek. A ve velmi úspěšné hře *Lidská nenávisť a lítost* je sice nevěrná manželka vykázána z rodiny, ale po rozuzlení – když se do rodiny vrátí inkognito jakožto vychovatelka a po čase je odhalena – dojde také k usmíření a tato protagonistka se do rodiny vrací natrvalo.

To byl pro tehdejší měšťany skandál. Hra absolutně nebyla v souladu s pravidly. Pravidla byla totiž taková, že pokud se žena rozvede, je mimo a už své děti nikdy neuvidí. Nanejvýš, pokud bude mít štěstí, dostane od bývalého manžela nebo od rodičů jakési finanční zajištění jako ve Fontanově *Effi Briestové*. Naproti tomu Kotzebue říká, že zdravý rozum a srdce diktují něco jiného. Ve své době vyvolala tato hra strašný humbuk, zejména mezi mladými ženami, kterým hry jako *Lidská nenávisť a lítost* nabízely na prknech divadla řešení toho, jaké postavení žen bylo.

Po Kotzebuově vraždě v roce 1819 byla ovšem nezbytná značná kreativita, aby se nové představy divadelního publika prosadily. Objevila jste či nově interpretovala další aktéry této doby, jako Moritze Saphira, Roberta Prutze nebo Gotthilfa Augusta von Maltitze. Jsou mezi nimi takoví, kterými byste se ráda zabývala také v budoucnosti?

Fascinuje mě, jak rychle si tito divadelní autoři v situaci represí a cenzurního tlaku, které po smrti Kotzebua následovaly, osvojili takovou míru mediální kompetence, aby znovu získali manévrovací prostor. Přitom často působili v dvoj- nebo trojrolích, jako novináři, spisovatelé, dramaturgové či herci.

Příkladem je Robert Prutz, pro mě velmi fascinující postava. Ovládal totiž tuto hru dokonale. Když mi pruský stát zakáže hru, dobrá, budu o divadle přednášet. A když mi pruský stát zakáže také to, ani tak se nic neděje, budu prostě vydávat ve Švýcarsku. A zároveň připojím přílohu, ve které otisknu veškerou represivní korespondenci ze strany pruského státu. Ona už se do Pruska nějakou pokoutnou cestou přece jen vrátí...

Takoví autoři mě fascinují. Měli kromě literárních a uměleckých kvalit i mimořádné komunikační schopnosti nutné k tomu, aby si v džungli předbřeznové cenzury a represí našli cestu zpátky na světlo.

Jestliže říkáte, že utváření veřejného prostoru v předbřeznové době bylo v zásadě transmediální záležitostí, můžete nabídnout zobecnění, nebo ze své zkušenosti říct, v čem si literární vědci, často s jistou zálibou pro Habermasovu představu literární veřejnosti, a teatrologové, pokud jde o veřejný prostor divadla a literatury v 19. století, rozumí nejhůř?

To mohu říct jen na základě vlastní zkušenosti. Největší problém, který mám s literární vědou, je, že stále ještě uvažuje velmi kanonicky.

Napsala jsem třeba studii o Zachariasi Wernerovi a dala ji do recenzního řízení. Zacharias Werner zažil velmi krátkou kariéru jako autor tzv. osudové tragédie. Později se stal kazatelem, totálně propadl katolicismu a jako velmi kontroverzní postava byl zcela dekanonizován, i když vlastně ve skutečnosti nikdy v literárním kánonu nebyl...

Čím vás Zacharias Werner tak zaujal?

Wernerův *Čtyřadvacátý únor* byl po roce 1808 senzací, která z autora v době, kdy se po Schillerovi a Goethovi čekalo, že konečně nastane nová doba německého dramatu, nakrátko učinila divadelní superstar. Tehdejší naděje se mu ovšem nepodařilo naplnit. Nato, prásk, zmizel z literárních dějin.

Studii jsem napsala, protože Wernerovu dramaturgii považuji za fascinující. Analyzovala jsem *Čtyřadvacátý únor*, který je pro mě z hlediska divadelní praxe a divadelní techniky velmi novátorský, myslím, že je to třeba první případ, kdy někdo rozdělí jeviště uprostřed a pracuje s paralelními scénami, dvěma místnostmi a v každé z nich se odehrává něco jiného, než se to zlomí a v určitém okamžiku hry dojde k vraždě. Fascinovala mě tato prostorová dramaturgie, ale i způsob, jímž Werner ve hře pracoval s pojetím času. Objeví se tam třeba svíčka, která pomalu dohořívá, čas plyne, a podobně.

Pak jsem dostala peer-review od jistého literárního vědce, který jej začal takto: „Tento článek mi nabízí opětovnou příležitost, abych si připomněl, proč jsem se po semestru studia literatury rozhodl, že už nikdy nebudu číst hru Zachariase Wernera.“ Jednoduše argumentoval, proč se touto postavou a hrou nemáme už nikdy zabývat. Podíváte-li se na to z divadelní stránky, vůbec ho nezajímaly mé argumenty, šlo mu jen o to, jestli je správné vyřadit Wernera z kánonu.

Podle vás je tedy literární věda, nebo možná ještě více literární historiografie příliš ukotvena v uvažování o literárním kánonu?

S literárními vědci se mi spolupracuje velmi dobře, máme spoustu společných zájmů, ale jen když se oprostí od tohoto myšlení v kánonu. A pokud jde o veřejnou sféru, tak je to samozřejmě tak, že divadelní veřejnost je vždy zároveň singulární, individuální zkušenost a kolektivní zkušenost. V literární vědě se velmi silně etabloval koncept individuálního čtení ve smyslu

19. století. Skutečnost, že čtení bývalo kolektivním procesem, literární věda dlouho neuznávala.

Od roku 2021 vedete grant „Performing Citizenship: Social and Political Agency in Non-Professional Theatre Practice in Germany, France, Britain, Sweden and Switzerland (1780–1850)“. Jak váš zájem o tuto otázku navazuje na váš předcházející výzkum veřejné sféry? A proč je ochotnické divadlo také v tomto kontextu tak důležité?

Důležité téma, které mě motivuje i při výzkumu amatérského divadla, je praxe demokracie. Myslím si, že amatérské divadlo může i dnes utvářet fyzickou a intelektuální anebo diskursivní zkušenost, která může dále formovat naši představu o fungující demokracii. S tím souvisí také možnost seberealizace, jinými slovy, to, že lidé zažijí sami sebe, a to, jak efektivně vystupují v nějaké skupině. Že si uvědomí, že to, co dělají, má nějaký význam, že jsou vidět, a to, pro co se rozhodnou, má dopad. Že mohou do této skupiny vnášet témata, která jsou pro ně důležitá.

To, co prožíváme na jevišti, má vliv na naši identitu, sebevědomí, rétorické schopnosti, vystupování, komunikaci a podobně. A to si s sebou můžeme vzít do takzvaně reálného života, abychom byli efektivní i tam. A platí to také pro jednotlivce v malém měřítku. Nemusím tedy kandidovat na spolkového kancléře či do parlamentu, ale můžu být efektivní v malých procesech v demokratické společnosti. Přesně tak, jak to bylo v 19. století, protože otázka občanství je velmi podobná tomu, nač se ptali tehdejší amatéři. A samozřejmě už tehdy šlo o utopický projekt.

Rozmlouval a rozhovor přeložil Dalibor Dobiáš

Meike Wagner je profesorkou divadelní vědy na Ludvíkově-Maximiliánově univerzitě v Mnichově. Působila i na pařížské Sorbonně, univerzitách v Mohuči a ve Stockholmu. Zabývá se dějinami divadla od 18. století, zejména medialitou a performativitou divadla, vztahem divadla a veřejnosti a loutkovým a figurálním divadlem (také jako redaktorka časopisu double. Magazin für Figuren-, Objekt- und Puppentheater). Mimoto je tajemnicí Mezinárodní federace pro výzkum divadla. Rozhovor vznikl při příležitosti konference „Měšťanská veřejnost diskutuje o umění II: Umění a jeho publikum ve střední Evropě mezi regionálními a evropskými centry“, již pořádaly 17. a 18. října 2024 Ústav pro dějiny umění a Ústav pro českou literaturu AV ČR.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.